

**Comparatismi II 2017**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20171238>

## **Non è detta l'ultima parola. Il rapporto tra testo e immagine in *Point Omega*, *La carte et le territoire* e *Autopsia dell'ossessione***

Edoardo Camassa

**Abstract** • Questo contributo intende concentrarsi sulla forma più antica di traduzione intersemiotica: l'ekphrasis. In un'epoca come la nostra, sempre più dominata dalle immagini, praticare l'ekphrasi significa ritenere che le parole, la narrativa e più in generale la letteratura siano in grado di tenere testa all'universo visuale. Per mostrarlo, esaminerò tre opere letterarie del 2010 in cui viene impiegata l'ekphrasis: *Point Omega* di Don DeLillo, *La carte et le territoire* di Michel Houellebecq e *Autopsia dell'ossessione* di Walter Siti.

**Parole chiave** • Traduzione intersemiotica; Ekphrasis; Ritorno del represso antivisuale; Mixed Media; Don DeLillo; Michel Houellebecq; Walter Siti

**Abstract** • The aim of this paper is to focus on ekphrasis, the oldest form of intersemiotic translation. In an increasingly image-dominated age like ours, using ekphrasis means to believe that words, fiction and more generally literature can compete with the visual universe. In order to show this, three literary works published in 2010 in which ekphrasis is used will be analyzed in detail: Don DeLillo's *Point Omega*, Michel Houellebecq's *La carte et le territoire* and Walter Siti's *Autopsia dell'ossessione*.

**Keywords** • Intersemiotic Translation; Ekphrasis; Anti-visual Return of Repressed; Mixed Media; Don DeLillo; Michel Houellebecq; Walter Siti

**Ledizioni** 

# Non è detta l'ultima parola. Il rapporto tra testo e immagine in *Point Omega*, *La carte et le territoire* e *Autopsia dell'ossessione*<sup>1</sup>

Edoardo Camassa

*Ad Andrea Accardi,  
compagno d'immagini*

## I. Premessa teorica

Eco ha giustamente rilevato che è nostra abitudine considerare la traduzione intersemiotica in un'accezione unilaterale, come trasposizione da un sistema di segni verbale a un sistema di segni non verbale (perlopiù visuale), «quella cioè per cui si traduce un testo scritto in un testo visivo (da libro a film, da libro a fumetto, eccetera)».<sup>2</sup> Questa circostanza si spiega semplicemente, osservando come nel noto saggio di Jakobson che ha reso il concetto popolare, portandolo al centro del dibattito critico e teorico, la traduzione intersemiotica (altrimenti detta *trasmutazione*) venisse definita proprio in quel senso: «interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici».<sup>3</sup> Studi più recenti hanno tuttavia dimostrato che di traduzione intersemiotica si può e si deve parlare anche per forme di trasposizione speculari a quelle precedentemente considerate, ossia per trasmutazioni dal visivo al verbale. Basti pensare in proposito all'ormai diffusissima pratica traduttiva che prende il nome di *novelization*, in virtù della quale (giusto per fare un esempio) l'industria libraria offre tanti volumi intitolati a *Star Wars* quanti sono gli episodi che compongono la saga cinematografica.

Tra i vari tipi di trasposizione che dalle arti figurative vanno verso la letteratura, come ha scritto Cometa, l'«*ékphrasis* è certamente la forma più tradizionale».<sup>4</sup> La prima definizione pervenutaci dell'*ecfrasi* risale ai *Progymnasmata* di Elio Teone (databili a cavallo tra il I e il II sec. d.C.) e suona in questi termini: λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν τὸ

<sup>1</sup> Desidero ringraziare, per i loro preziosi consigli e suggerimenti, Stefano Brugnolo, Marco Capriotti, Nicola Feo e Simona Micali. Un grazie va inoltre a Elisa Tiralosi, che ha rivisto le traduzioni dal francese.

<sup>2</sup> Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 208.

<sup>3</sup> Roman Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione* [1959], in Id., *Saggi di linguistica generale*, trad. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 56-64: 57. Onestà intellettuale vuole che si dica che Jakobson, verso la fine del saggio, torna sulla definizione di traduzione intersemiotica e ne fornisce una parziale rettifica: «la traduzione intersemiotica [va] da un sistema di segni a un altro: per esempio dall'arte del linguaggio alla musica, alla danza, al cinematografo o alla pittura» (ivi, p. 64). Come si vede, in questa seconda formulazione l'aggettivo *linguistico* (nella variante che lo rende complemento di specificazione: *del linguaggio*) non occupa più una posizione centrale, bensì viene relegato nella frase esplicativa introdotta dai due punti, ossia nell'esemplificazione. Bisogna pertanto presumibilmente concludere che già lo stesso Jakobson era consapevole di un possibile ampliamento concettuale a cui solo in seguito sarà data congrua formalizzazione: quello che consente di chiamare *intersemiotica* ogni traduzione da un sistema segnico a un altro, a prescindere dalla tipologia alla quale quei sistemi appartengono.

<sup>4</sup> Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaele Cortina, 2012, p. 15.

δηλούμενον.<sup>5</sup> Di descrizione ecfraistica si è soliti tuttavia parlare sin dagli albori della letteratura; già in Omero, e più precisamente nel XVIII libro dell'*Iliade* (vv. 478-608), viene infatti rappresentato nitidamente e nel dettaglio un oggetto, lo scudo di Achille. Meglio evitare fraintendimenti e dirlo subito: il modo in cui concepiamo l'*ekphrasis*, a partire dalla modernità fino ad arrivare ai giorni nostri, ha ben poco a che spartire con l'uso antico del termine (in buona sostanza assimilabile all'ipotiposi, vale a dire alla rappresentazione plastica di persone, oggetti e situazioni).<sup>6</sup> Il nascere del concetto di belle arti in seno alla riflessione estetica, il conseguente rinnovarsi delle nozioni di artista e di opera d'arte, il sorgere del museo nel senso odierno (e si potrebbe continuare ancora per molto): tutti questi fenomeni hanno costretto i teorici dell'ecfrasi a fornirne una definizione molto più ristretta. Non più descrizione vivida di un oggetto qualsiasi, dunque, ma resa testuale di un'opera d'arte visuale. In un celebre saggio su Keats, Spitzer si esprime in termini molto vicini a quelli appena impiegati: con *ekphrasis* è da intendersi la «poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies, in the words of Théophile Gautier, “une transposition d'art,” the reproduction through the medium of words of sensuously perceptible *objects d'art* (*ut pictura poiesis*)».<sup>7</sup> Nel seguito di questo lavoro, mi riferirò all'ecfrasi nel senso stabilito da Spitzer. A quanto mi risulta, infatti, nessun altro ha saputo delineare il concetto con altrettanta chiarezza e precisione, mettendo cioè in luce tutti i criteri necessari per circoscriverlo: che vi sia di mezzo una *descrizione* (1), che ci si muova *da un'opera d'arte a un'altra* (2) e infine che l'opera d'arte di partenza appartenga alla sfera del *visuale*, mentre quella d'arrivo si colloca nel regno del *verbale* (3).<sup>8</sup> Una volta concepita l'ecfrasi in questi termini, di impiego sistematico del procedimento ecfraistico sarà possibile parlare solamente a partire dalle *Immagini* di Filostrato (III sec. d.C.), opera in cui vengono fornite sessantaquattro descrizioni di quadri. Come ha infatti osservato

<sup>5</sup> «Discorso descrittivo che pone sotto gli occhi in modo vivido ciò che viene mostrato» (Aelius Théon, *Progymnasmata*, texte établi et traduit par Michel Patillon avec l'assistance pour l'Arménien de Giancarlo Bolognesi, Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 66, 118.7-8). D'ora in avanti, se non diversamente specificato, le traduzioni sono di chi scrive.

<sup>6</sup> È per via di questa lontana parentela che in un saggio di Eco, peraltro ricco di spunti interessanti, si assiste a un continuo spostamento semantico dall'ipotiposi all'ecfrasi (e viceversa). In proposito rinvio direttamente a Umberto Eco, *Les sémaphores sous la pluie* [1996], in Id., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 191-214.

<sup>7</sup> «Descrizione poetica di un'opera d'arte pittorica o scultoria, descrizione che implica, nelle parole di Théophile Gautier, “una trasposizione d'arte,” la riproduzione attraverso il medium delle parole di oggetti d'arte sensibilmente percepibili (*ut pictura poiesis*)» (Leo Spitzer, *The «Ode on a Grecian Urn,» or Content vs. Metagrammar*, «Comparative Literature», vol. 7, n. 3, 1955, pp. 203-225: 207).

<sup>8</sup> A sostegno di questa tesi, vale la pena di considerare qualche esempio. Heffernan trascura di precisare che l'*ekphrasis* ha sempre a che fare con opere d'arte e la definisce sbrigativamente come «verbal representation of a visual representation» («rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale»: James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 3). Per parte sua, Bruhn addirittura estende la portata del termine fino a fargli indicare qualsiasi trasformazione da un medium a un altro; fino a equipararlo insomma alla nozione di traduzione intersemiotica (di cui l'ecfrasi è, lo abbiamo visto, solo una tra le molte declinazioni possibili). Ecco in effetti quanto scrive: *ekphrasis* è una «representation in one medium of a real or fictitious text composed in another medium» («rappresentazione in un medium di un testo reale o fittizio composto in un altro medium»: Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale [New York], Pendragon, 2000, p. 8). Questa definizione è stata ripresa in anni più recenti da Laura M. Sager Eidt, *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2008.

Webb nelle sue ricerche sull'ecfrasi della cosiddetta Seconda Sofistica, «Philostratos' work occupies a special place in that it is an example both of ekphrasis in the ancient sense and in the modern sense».<sup>9</sup>

In un'epoca come la nostra, sempre più dominata dal potere fascinatore delle immagini, parlare di e praticare l'*ekphrasis* significa soprattutto dar voce a un'istanza che contrasta con l'orientamento prevalente. Vuol dire scommettere sulle parole, sul romanzo e più in generale sulla letteratura, nella convinzione che tutto ciò sia in grado di tenere testa all'universo visivo e abbia qualcosa di prezioso e di unico da comunicare sul mondo degli uomini. Significa insomma, per dirla con Orlando interprete di Freud, proporre un «ritorno del represso»<sup>10</sup> antivisuale. Per suffragare questa tesi, nelle pagine che seguono mi soffermerò su tre testi letterari abbastanza recenti, pubblicati nell'arco del 2010: mi riferisco a *Point Omega* di Don DeLillo, a *La carte et le territoire* di Michel Houellebecq e ad *Autopsia dell'ossessione* di Walter Siti.

## 2. Elogio della lentezza: l'*ekphrasis* in *Point Omega* di Don DeLillo

In occasione di un'intervista fattagli all'indomani dell'uscita di *Underworld* (1997), DeLillo ha dichiarato espressamente: «this is the age of images [...]. I don't think any attempt to understand the way we live and the way we think and the way we feel about ourselves can proceed without a deep consideration of the power of the image».<sup>11</sup> Niente di nuovo, per chi conosce l'opera dello scrittore. In effetti, si può dire che una cospicua parte della produzione letteraria di DeLillo ruota insistentemente – ma vorrei dire ossessivamente – intorno al tentativo di rendere conto di un mondo imbevuto di immagini fino al midollo. Lo ha notato molto bene Karnicky: «in the worlds of DeLillo's fiction, image proliferation [...] is strongly established as a matter of fact that cannot be ignored».<sup>12</sup> Bastino a confermarlo alcuni esempi scelti tra i tanti possibili. *White Noise* (1985) mira in più occasioni a farci percepire da vicino, ricorrendo all'escamotage dell'elenco (alla giustapposizione di dati e informazioni rispettivamente sconnessi e irrelate), il bombardamento delle immagini e più in generale la saturazione mediatica cui sottostanno i protagonisti e in definitiva l'intera società dei consumi. In *Mao II* (1991), sorta di manifesto ideologico-politico (oltre che naturalmente estetico) dell'autore, si trovano numerose riflessioni volte a ribaltare provocatoriamente la celebre tesi di Benjamin: nell'era della serialità e della riproducibilità tecnica dell'immagine, la realtà materiale delle cose tende a dissolversi; ciò che resta è soltanto

<sup>9</sup> «L'opera di Filostrato occupa un posto di rilievo poiché è un esempio di *ekphrasis* sia nel senso antico sia nel senso moderno» (Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Surrey, Ashgate, 2009, p. 189).

<sup>10</sup> Per quel che riguarda la genesi e il significato dell'espressione rinvio direttamente a Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* [1973], in Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, 3<sup>a</sup> ed., Torino, Einaudi, 1992, pp. 5-91, in particolare alle pp. 25-28.

<sup>11</sup> «Questa è l'epoca delle immagini [...]. Penso che nessun tentativo di capire il modo in cui viviamo, il modo in cui pensiamo e il modo in cui sentiamo in relazione a noi stessi possa fare a meno di passare attraverso una profonda analisi del potere dell'immagine» (Gerald Howard, *The American Strangeness: An Interview with Don DeLillo*, in *Conversations with Don DeLillo*, edited by Thomas DePietro, Jackson [Mississippi], University Press of Mississippi, 2005, pp. 119-130: 125).

<sup>12</sup> «Nei mondi della narrativa di DeLillo, la proliferazione dell'immagine [...] è saldamente affermata come un dato di fatto che non può essere ignorato» (Jeffrey Karnicky, *Wallpaper Mao: Don DeLillo, Andy Warhol, and Seriality*, «Critique: Studies in Contemporary Fiction», vol. 42, n. 4, 2001, pp. 339-356: 340).

un involucro immateriale, l'*aura*.<sup>13</sup> Ma è per noi ancor più interessante ricordare quanto afferma nel terzo capitolo della prima parte di *Mao II* lo scrittore Bill Gray, che può essere in un certo senso considerato una controfigura dello stesso DeLillo: «In our world we sleep and eat the image and pray to it and wear it too».<sup>14</sup> Nel *Prologo* di *Underworld*, significativamente intitolato *The Triumph of Death*, compare una notevole descrizione ecfrastica dell'omonimo dipinto di Pieter Bruegel il Vecchio (*Il trionfo della morte* appunto, databile intorno al 1562) per come è riprodotto sulla copertina di un numero di «Life».

L'ottica in cui DeLillo guarda al proliferare del visuale non è però critica come potrebbe esserlo quella di un sociologo alla Baudrillard. In altri termini, lo scrittore non intende squalificare aprioristicamente l'immagine, bensì tenta di considerarla per ciò che è, non lamentandosene né celebrandola, e di mostrare quali effetti essa abbia sulla nostra vita e sul nostro sentire in quanto potentissimo mezzo di produzione di simboli e di situazioni narrative. A essere oggetto di critica è semmai il susseguirsi rapido e incalzante delle immagini, ciò che le rende inconsistenti ed evanescenti. È proprio per questo, per conferire stabilità al visuale, che DeLillo si affida allora al testo scritto. A seguito di un periodo iniziale di sfiducia nel linguaggio, considerato astratto e autoreferenziale (un periodo che coincide più o meno con la produzione letteraria degli anni Settanta), DeLillo si è infatti andato sempre più convincendo di questo: che l'atto verbale, in virtù del suo incedere calmo e quasi *a ralenti*, ha la forza di afferrare quella realtà materiale che al regno delle immagini veloci risulta invece necessariamente preclusa. Chi ne volesse una riprova potrà leggere il discorso indiretto della fotografa Karen, cui DeLillo dà voce in forma legata ancora una volta in *Mao II*: «The picture was bare without the words, alone in open space [...]. The words helped her locate the pictures. She needed the captions to fill the space. The pictures could overwhelm her without the little lines of type».<sup>15</sup> Quasi a dire che solamente le parole ci consentono di non smarrirci e di restare ancorati al mondo reale, che solo il testo scritto ci permette di non essere inghiottiti dalla frenetica celerità del visivo.

Secondo DeLillo, dunque, le parole hanno un potere che fa tutt'uno con la loro lentezza. L'averlo rilevato ci spiana la strada verso un'indagine sull'uso dell'*ekphrasis* in *Point Omega*. A tale riguardo mi soffermerò sull'*incipit* e sull'*explicit* del romanzo, intitolati rispettivamente *Anonymity* e *Anonymity 2*, i quali hanno la duplice funzione di fornire una sorta di cornice alla vicenda che occupa la parte centrale del libro e di anticiparne alcuni dei temi cardine (su tutti il problema dello scorrere del tempo e dell'avvicinarsi della morte, oltre chiaramente a quello del rapporto tra linguaggio e immagini). In questi due capitoli, come in parte chiarisce un elemento paratestuale qual è l'ultima pagina di *Point Omega* (*Acknowledgment*), DeLillo si cimenta in un'ecfrasi diffusa e distesa di *24 Hours Psycho*: un «videowork by Douglas Gordon», che consiste nel rifacimento del celebre film di Hitchcock in *slow motion* (due fotogrammi al secondo anziché i tradizionali ventiquattro),

<sup>13</sup> Il riferimento è naturalmente a Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], trad. di Enrico Filippini, 3<sup>a</sup> ed., Torino, Einaudi, 1969, in particolare a p. 23. Su questa idea di DeLillo si veda inoltre l'intervista fattagli in occasione della presentazione di *Mao II* a Colonia: Brigitte DeSalm, *Masses, Power and the Elegance of Sentences* [1992], transl. by Tilo Zimmermann, web, ultimo accesso 28 luglio 2017, <[http://perival.com/delillo/interview\\_de-salm\\_1992.html](http://perival.com/delillo/interview_de-salm_1992.html)>.

<sup>14</sup> «Nel nostro mondo dormiamo nell'immagine e ce ne cibiamo, la preghiamo e anche la indossiamo» (Don DeLillo, *Mao II*, New York, Viking, 1991, p. 37).

<sup>15</sup> «La foto era spoglia senza le parole, sola nello spazio aperto [...]. Le parole la aiutavano a situare le fotografie. Aveva bisogno delle didascalie per riempire lo spazio. Le fotografie avrebbero potuto schiacciarla senza le piccole righe dei caratteri a stampa» (ivi, p. 174).

«first screened in 1993 in Glasgow and Berlin» e poi «installed at the Museum of Modern Art in New York in the summer of 2006».<sup>16</sup>

Osservo sin da ora un aspetto che mi sembra della massima importanza. In apertura di *Point Omega*, il lettore viene spinto a identificarsi emotivamente con il personaggio anonimo che assiste alla videoproiezione di *24 Hours Psycho* – quello stesso personaggio che a sua volta si immedesima con gli attori del film, tanto da imitarne i gesti: «the man standing alone moved a hand towards his face, repeating, ever so slowly, the action of a figure on the screen».<sup>17</sup> In che modo questa identificazione avvenga è presto detto: DeLillo tesse un filo rosso in grado di accomunare l'esperienza del suo pubblico e quella dello spettatore da lui forgiato. Lo scrittore fa insomma sì che entrambi *fruiscano* di un'opera (i suoi lettori di *Point Omega*; il suo personaggio di *24 Hours Psycho*), e inoltre che ne fruiscano *lentamente* (il suo pubblico attraverso un atto di lettura rilassato e calmo come la prosa dell'autore; lo spettatore finzionale mediante la visione di un film in *slow motion*). Ma attenzione: questo rilievo può essere letto anche in controtuce. Se infatti ci spostiamo dal piano della fruizione a quello autoriale, osserveremo che in *Point Omega* DeLillo tenta di mimare l'operazione artistica di Gordon: rallentare per arrivare al centro delle cose, cogliendo le sfumature. Alcuni brani testuali chiariranno e preciseranno cosa intendo. Ecco alcuni pensieri che si affacciano alla mente del personaggio di *Anonymity*:

He thought he might want to time the shower scene [...]. He knew it was a brief scene in the original movie, less than a minute, famously less, and he'd watched the prolonged scene here some days earlier, all broken motion [...]. Curtain rings, that's what he recalled most clearly, the rings on the shower curtain spinning on the rod when the curtain is torn loose, a moment lost at normal speed, four rings spinning slowly over the fallen figure of Janet Leigh, a stray poem above the hellish death, and then the bloody water curling and cresting at the shower drain, minute by minute, and eventually swirling down.<sup>18</sup>

Potere della ripetizione, che decelera e scandisce il ritmo:<sup>19</sup> i termini «shower», «scene», «minute», «curtain» e «rings» ricorrono ben tre volte ciascuno («shower scene», «shower curtain», «shower drain»; «shower scene», «brief scene», «prolonged scene»; «a minute», «minute by minute»; «Curtain rings», «shower curtain», «the curtain»; «Curtain rings»,

<sup>16</sup> «Video di Douglas Gordon [...] proiettato per la prima volta a Glasgow e a Berlino nel 1993 [...] installato al Museo di Arte Moderna di New York nell'estate del 2006» (DeLillo, *Point Omega*, New York, Scribner, 2010, p. 119).

<sup>17</sup> «L'uomo che stava in piedi solitario portò una mano verso il proprio viso, riproducendo lentissimamente il gesto di una figura sullo schermo» (ivi, p. 3).

<sup>18</sup> «Pensò che avrebbe voluto cronometrare la scena della doccia [...]. Sapeva che nel film originale era una scena breve, meno di un minuto, notoriamente meno, e aveva guardato lì qualche giorno prima la scena in versione prolungata, tutta movimenti spezzati [...]. Gli anelli della tenda, ecco cosa ricordava più chiaramente, gli anelli sulla tenda della doccia che girano sul bastone quando la tenda è stata strappata via, un momento che va perduto a velocità normale, quattro anelli che girano lentamente sopra la figura stramazzata di Janet Leigh, una poesia fortuita sopra la morte infernale, e quindi l'acqua insanguinata che striscia e s'increspa nello scolo della doccia, minuto dopo minuto, e infine viene risucchiata giù» (ivi, p. 9).

<sup>19</sup> Mi sembra opportuno ricordare quel che ha scritto in proposito Mengaldo, in un saggio sulle costanti stilistiche rinvenibili nella prosa dei critici d'arte alle prese con l'*ekphrasis*: «A moderare l'elenco, affinché non si frantumi in accumulazione caotica, ma anche a martellarlo, interviene molto spesso l'anafora, o comunque la replicazione e il parallelismo» (Pier Vincenzo Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 37).

«the rings», «four rings»). Virtù degli incisi, che spezzano e frammentano: se ne contano almeno sette («less than a minute»; «famously less»; «all broken motion»; «that's what he recalled more clearly», che fra l'altro contiene in sé una deissi;<sup>20</sup> «a moment lost at normal speed»; «a stray poem above the hellish death»; «minute by minute»). Forza delle forme partecipiali al presente, che vivificano la descrizione: cinque casi in tutto («spinning», due volte; «curling»; «cresting»; «swirling»). Ma anche un impiego consapevole di attributi qualificativi del tempo posti in coppia oppositiva non guasta («brief scene» vs. «prolonged scene», «normal speed» vs. «slowly»). Facendo leva su tutto questo, DeLillo ci mostra in modo nitido e vivido, quasi si dipanasse proprio sotto i nostri occhi, il progressivo, graduale e perciò a suo modo vertiginoso scorrere dei fotogrammi in *24 Hours Psycho*. Si tratta di un'ecfrasi calma e dilatata, la cui funzione è quella di mettere in chiaro come solo la lentezza – nelle immagini come nelle parole – sappia scendere a una profondità tale da cogliere la natura delle cose, da permetterci di osservarle nel dettaglio e sotto diverse angolature. Non è allora un caso se lo spettatore finzionale di *Anonymity* ha il tempo di osservare il lungometraggio sul *recto* e sul *verso* («The man at the wall watched the screen and then began to move along the adjacent wall to the other side of the screen so he could watch the same action in a flipped image»)<sup>21</sup>, come pure se ha modo di fissarlo da vicino («He approached the screen and stood about a foot away, seeing snatches and staticky fragments, flurries of trembling light»)<sup>22</sup>. Lo scorrere pacato dei fotogrammi consente infatti tutto questo e molto altro: di cogliere piccoli dettagli («Anthony Perkins is turning his head. It was like whole numbers. The man could count the gradations in the movement of Anthony Perkins' head»)<sup>23</sup>, di concentrarsi appieno («The nature of the film permitted total concentration and also depended on it»)<sup>24</sup>. In un suo celebre saggio sulla fotografia, Benjamin ha scritto che essa «coi suoi mezzi ausiliari: con il rallentatore, con gli ingrandimenti» ha permesso all'uomo di scoprire e di sondare l'«inconscio ottico»,<sup>25</sup> una regione dello spazio composta da configurazioni e tessuti microscopici, e pertanto invisibile a occhio nudo. Questa frase, debitamente riformulata, potrebbe ben prestarsi a esprimere la prospettiva suggerita in *Point Omega*: anche *24 Hours Psycho*, attraverso il *ralenti*, disvela infatti uno spazio e un mondo visuali altrimenti insondabili.

Quel che DeLillo vuole comunicarci è insomma che quando ci lasciamo investire dalla rapidità con cui le immagini si alternano perdiamo il contatto col mondo, diventiamo «unable to grasp something unmediated».<sup>26</sup> Infatti, poco dopo si legge: «The original movie was fiction, this was real».<sup>27</sup> Motivo, questo, che viene ripreso più approfonditamente in seguito: «He would not be able to watch the real movie, the other *Psycho*, ever again. This was the real movie. He was seeing everything here for the first time».<sup>28</sup> Qui, DeLillo gioca

<sup>20</sup> Osserva ancora Mengaldo: «Gli elementi più esposti della deissi da un lato servono a designare l'obiettività del referto, dall'altro e soprattutto l'«astanza» dell'opera d'arte» (ivi, p. 28).

<sup>21</sup> «L'uomo alla parete guardava lo schermo; quindi iniziò a muoversi lungo la parete adiacente verso l'altro lato dello schermo, così da poter guardare la stessa azione in forma speculare» (DeLillo, *Point Omega*, cit., p. 4).

<sup>22</sup> «Si avvicinò allo schermo e si fermò a circa trenta centimetri di distanza, vedendo brandelli e frammenti intermittenti, turbini di luce tremolante» (ivi, p. 6).

<sup>23</sup> «Anthony Perkins sta girando la testa. Era come con i numeri interi. L'uomo poteva contare le gradazioni nel movimento della testa di Anthony Perkins» (ivi, p. 5).

<sup>24</sup> «La natura del film permetteva una concentrazione totale e inoltre dipendeva da essa» (*ibidem*).

<sup>25</sup> Benjamin, *Piccola storia della fotografia* [1931], in Id., *op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>26</sup> «Incapaci di afferrare qualcosa di immediato» (DeSalm, *op. cit.*).

<sup>27</sup> «Il film originale era finzione, questo era reale» (DeLillo, *Point Omega*, cit., p. 13).

<sup>28</sup> «Non sarebbe stato capace di guardare il film reale, l'altro *Psycho*, mai più. Questo era il film reale. Qui stava vedendo tutto per la prima volta» (ivi, pp. 106-107).

apertamente con due dei significati che il termine *real* può assumere: da un lato un senso puramente logico, attinente al piano della verità, per cui solo l'originale di Hitchcock può essere definito l'autentico *Psycho*, quello 'reale'; dall'altro un senso ontologico, connesso con la capacità degli enti linguistici – e più in generale degli enti immaginari – di riferirsi davvero a qualcosa e di non rimanere termini vuoti (referenti privi di denotazione concreta), per cui solo la versione a ralenti di *Psycho* ha attinenza col mondo, è 'reale', facendoci intravedere aspetti significativi di esso.

I luoghi testuali in cui i pregi della lentezza vengono tematizzati sono così tanti che se ne perde il conto, specialmente in *Anonymity 2*. Ne riporto solo i più significativi, prelevandoli dal dialogo – filtrato dal narratore – che si svolge tra il personaggio dello spettatore di *24 Hours Psycho* e una donna misteriosa (con ogni probabilità Jessie, la figlia di Richard Elster che nella vicenda principale di *Point Omega* improvvisamente scompare):

She said, «What would it be like, living in slow motion?» [...]. She told him she was standing a million miles outside the fact of whatever's happening on the screen. She liked that. She told him she liked the idea of slowness in general. So many things go so fast, she said.<sup>29</sup>

Il punto di vista della donna è tutto sommato quello del personaggio con cui DeLillo ci chiede di identificarci (perché altrimenti condividerebbero l'interesse per la visione di *Psycho* in *slow motion*?), un personaggio in cui presumibilmente si riconosce in parte lo stesso autore. Bisogna porre come un freno alla corsa delle immagini e del mondo. Come ha fatto Gordon con *24 Hours Psycho*, come fa DeLillo con *Point Omega* – con la lentissima e lunghissima ecfrasi su cui il romanzo si apre e si chiude. «So many things», del resto, «go so fast»: ha davvero senso produrne altre ancora? Domanda retorica. Tanto più che secondo DeLillo le cose, se così si può dire, iniziano a esistere per noi solo nel momento in cui vi ci soffermiamo e le rendiamo oggetto di discorso; anzi: le nominiamo. La conoscenza e l'esperienza prendono insomma le mosse dalla nomenclatura, come insegna un padre gesuita a Nick Shay in *Underworld*: «You didn't see the thing because you don't know how to look. And you don't know how to look because you don't know the names».<sup>30</sup>

### 3. *La carte et le territoire* di Michel Houellebecq: *ekphraseis* nozionali tra ironia e apprezzamento

Dobbiamo a Hollander la distinzione tra *ecfrasi attuale* (*actual ekphrasis*), mimesi verbale di opere d'arte realmente esistenti, ed *ecfrasi nozionale* (*notional ekphrasis*), che invece descrive «what doesn't exist, save in the poetry's own fiction»,<sup>31</sup> e insomma opere d'arte

<sup>29</sup> «Lei disse, “Come sarebbe vivere al rallentatore?” [...]. Gli disse che restava milioni di chilometri al di fuori di tutto quel che succedeva sullo schermo. Le piaceva. Gli disse che le piaceva l'idea della lentezza in generale. Troppe cose vanno così veloci, gli disse» (ivi, p. 107).

<sup>30</sup> «Non hai visto la cosa perché non sai come guardare. E non sai come guardare perché non conosci i nomi» (DeLillo, *Underworld*, New York, Scribner, 1997, p. 540). Mi piace ricordare che sulla questione del legame tra i nomi e gli enti reali, ma in connessione col tema (più che mai benjaminiano) della confusione delle lingue riconducibile al peccato originale, si era soffermato prima di DeLillo un altro scrittore simbolo di New York: Paul Auster in *City of Glass* (1985).

<sup>31</sup> «Ciò che non esiste, se non nella finzione stessa della poesia» (John Hollander, *The poetics of «ekphrasis»*, «Word & Image», vol. 4, n. 1, 1988, pp. 209-217: 209). I confini tra i due tipi di ecfrasi non sono così rigidi come si potrebbe immaginare, neppure in Hollander. Prova ne è il fatto che egli



d'invenzione. Servendoci di questo distinguo, potremo mettere in chiaro sin da ora una prima e fondamentale differenza tra *Point Omega* e *La carte et le territoire*: se il primo romanzo ricorre a un'unica ma densissima *ekphrasis* attuale, il secondo ci pone di fronte a una serie di *ekphraseis* nozionali. Proprio così: nel libro di Houellebecq si contano almeno otto descrizioni ecfrastriche di opere visuali d'invenzione, sei delle quali dipinte dal protagonista (anch'egli immaginario) Jed Martin.<sup>32</sup> Ma non è tutto: a fianco di queste rese verbali di immagini (e a una lunga lista di titoli di lavori e quadri che però non vengono descritti), l'autore di *La carte et le territoire* pone tutto un apparato, un «entire system of commentary, interpretation, and criticism of artworks [...] created by Jed Martin».<sup>33</sup> Indovinare la ragione di questa scelta non è difficile. Col suo romanzo, Houellebecq intende proporci la propria visione dell'arte contemporanea.

Questo punto necessita di essere chiarito. Buchweitz e Biron Cohen hanno giustamente rilevato che in *La carte et le territoire* l'*ekphrasis* è «first and foremost a *mise-en-abyme* of contemporary reality, via its engagement with the art world, especially the logic of the capitalist market».<sup>34</sup> Mediante quest'opera, in effetti, l'autore ambisce a realizzare quel che in essa prova deliberatamente a fare il protagonista: «rendre compte du monde», attraverso l'arte, «*simplement rendre compte du monde*».<sup>35</sup> Ma è bene osservarlo: Houellebecq non è DeLillo, non mira cioè a silenziare la propria voce autoriale nella finzione poetica. La voce di Houellebecq si sente benissimo, e viene utilizzata come una lente deformante (e se si vuole straniante), così da restituirci un'immagine della realtà filtrata dalla critica irridente, dall'ironia, persino dalla provocazione. In *La carte et le territoire* i toni sono decisamente meno caustici che nelle opere precedenti: ciò è stato osservato ed è vero (il che spiega tra l'altro come mai sia stata insignita del Prix Goncourt); tuttavia anche in questo romanzo può essere ritrovata la *vis polemica* che forse più di ogni altra cosa contraddistingue la prosa di Houellebecq. Ebbene, stavolta la *vis polemica* dello scrittore si presta a denunciare – sia pure dietro lo schermo del comico – l'«*imposture de l'art contemporain*»,<sup>36</sup> il suo essersi sottomessa alle regole del mercato capitalistico, e attraverso ciò a scagliare gli strali dell'ironia contro l'intero universo consumista. Per evitare ogni equivoco va detto che in *La carte et le territoire* il vero e proprio *target* dell'irrisione non è l'opera figurativa del protagonista, bensì quella dei suoi colleghi in carne e ossa. Il romanzo di Houellebecq ci porta pertanto a ridere non *del* lavoro di Jed Martin ma *col* lavoro di Jed Martin, in quanto

consideri le rappresentazioni letterarie di opere d'arte figurative andate perdute nei termini di descrizioni ecfrastriche *de facto* attuali eppure percepite come nozionali.

<sup>32</sup> Il fatto che alcuni artisti, a seguito della pubblicazione del romanzo, abbiano concretamente realizzato determinate opere d'invenzione descritte non mi sembra rimescolare più di tanto le carte in tavola: tutte le trasmutazioni ecfrastriche di Houellebecq restano infatti principalmente nozionali, benché in un secondo momento certune siano state anche rese attuali.

<sup>33</sup> «Intero sistema di commento, interpretazione e critica delle opere d'arte [...] create da Jed Martin» (Nurit Buchweitz e Cynthia Biron Cohen, *Ekphrasis in Houellebecq's «The Map and the Territory» as «Mise-en-Abyme» and as Metafiction*, «Journal of Literature and Art Studies», vol. 5, n. 11, 2015, pp. 1020-1029: 1020).

<sup>34</sup> «È prima di tutto e soprattutto una *mise-en-abyme* della realtà contemporanea, attraverso i suoi rapporti col mondo dell'arte, e più specificamente della logica del mercato capitalista» (ivi, p. 1021).

<sup>35</sup> «Rendere conto del mondo [...] semplicemente *rendere conto del mondo*» (Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 420).

<sup>36</sup> «Impostura dell'arte contemporanea» (Claude Dédomon, *L'art contemporain face à la logique marchande dans «La carte et le territoire» de Michel Houellebecq*, «Revue italienne d'études françaises. Littérature, langue, culture», vol. 5, 2015, pp. 1-11: 10, web, ultimo accesso 28 luglio 2017, <<http://rief.revues.org/1046>>).

rimanda – metonimicamente – a tutto un filone mercenario dell'arte contemporanea (con buona approssimazione quello che va da Andy Warhol a Jeff Koons), il quale a sua volta rinvia – metaforicamente, allegoricamente – alla vita contemporanea, tutta denaro e mercato. A questo riguardo vale la pena di considerare alcuni passaggi testuali. Comincio da un brano di ecfrasi nozionale del dipinto intitolato «Bill Gates et Steve Jobs s'entretenant du futur de l'informatique» («Bill Gates e Steve Jobs discutono sul futuro dell'informatica»), in cui l'esagerazione in senso tragico e patetico – forse addirittura religioso e metafisico – sta sotto il segno dell'iperbole e dunque mira a sbeffeggiare la retorica servile dell'arte di consumo e più in generale le maschere profetiche e filantropiche assunte dai rappresentanti del capitalismo:

Bill Gates apparaît, dans sa vérité profonde, comme un être de foi, et c'est cette foi, cette candeur du capitaliste sincère que Jed Martin a su rendre en le représentant, les bras largement ouverts, chaleureux et amical, ses lunettes brillant dans les derniers rayons du soleil couchant sur l'océan Pacifique. Jobs au contraire, amaigri par la maladie, son visage soucieux, piqué d'une barbe clairsemée, douloureusement posé sur sa main droite, évoque un de ces évangélistes itinérants au moment où, se retrouvant pour la dixième fois peut-être à débiter ses prêches devant une assistance clairsemée et indifférente, il est tout à coup envahi par le doute.<sup>37</sup>

Vengo quindi a un passo tratto da un dialogo tra Jed Martin e il suo gallerista Franz; quest'ultimo, in virtù del paragone azzardato, dà voce a un anacronismo che induce il lettore a farsi beffe dell'arte e del mondo contemporanei, apparentemente innovativi ma di fatto goffe imitazioni del passato (della committenza d'antan):

«Depuis longtemps...» poursuivit Franz d'une voix tendue, à la limite de l'exaspération, «depuis longtemps le marché de l'art est dominé par les hommes d'affaires les plus riches de la planète. Et aujourd'hui pour la première fois ils ont l'occasion, en même temps qu'ils achètent ce qui est le plus à l'avant-garde dans le domaine esthétique, d'acheter un tableau qui les représente eux-mêmes. Je te dis pas le nombre des propositions que j'ai eues, de la part d'hommes d'affaires ou d'industriels, qui voudraient que tu fasses leur portrait. On est revenus aux temps de la peinture de cour d'Ancien Régime...».<sup>38</sup>

Ecco poi una scena presa dal colloquio tra Jed Martin e il commissario Jasselin a proposito dell'assassinio di Houellebecq in qualità di personaggio finzionale dell'opera (omicidio che si scoprirà avere come unico movente l'enorme valore del ritratto fattogli e poi

<sup>37</sup> «Bill Gates appare, nella sua verità profonda, come un uomo di fede; ed è questa fede, questo candore del capitalista sincero che Jed Martin ha saputo rendere rappresentandolo: a braccia spalancate, caloroso e amichevole, con gli occhiali che brillano agli ultimi raggi del sole che tramonta sull'oceano Pacifico. Jobs al contrario, smagrito per via della malattia, col viso preoccupato e punteggiato da una barba rada, dolorosamente appoggiato sulla mano destra, evoca uno di quegli evangelisti itineranti nel momento in cui, ritrovandosi forse per la decima volta a snocciolare i suoi sermoni dinanzi a un pubblico scarso e indifferente, è d'un tratto pervaso dal dubbio» (Houellebecq, *La carte et le territoire*, cit., pp. 191-192).

<sup>38</sup> «“Da tempo...” proseguì Franz con voce tesa, al limite dell'esasperazione, “da tempo il mercato dell'arte è in mano agli uomini d'affari più ricchi del pianeta. E oggi per la prima volta questi hanno l'occasione, proprio nel momento in cui acquistano ciò che c'è di più all'avanguardia nel campo estetico, di comprare un quadro che li raffigura. Non ti dico il numero di proposte ricevute, da parte di uomini d'affari o di industriali, che vorrebbero tu facessi il loro ritratto. Siamo ritornati all'epoca della pittura di corte dell'Ancien Régime...” (ivi, p. 206).

regalatogli dal protagonista: dunque il denaro, e non è un caso). Il modo asettico con cui l'artista si riferisce alle fotografie del delitto fa il verso alla logica del mercato, artistico e non solo:

«C'est curieux...» dit-il finalement. «On dirait un Pollock ; mais un Pollock qui aurait travaillé presque en monochrome. Ça lui est arrivé d'ailleurs, mais pas souvent.<sup>39</sup>

Ancora, e qui si noti inoltre il gioco di parole (come potrebbe la foto di un morto esprimere un autentico «élan vital»?):

«Vous savez...» dit-il finalement, «ce n'est qu'une assez médiocre imitation de Pollock. Il y a les formes, les coulures, mais l'ensemble est disposé mécaniquement il n'y a aucune force, aucun élan vital».<sup>40</sup>

Naturalmente si potrebbe continuare, per esempio ricordando come – nel finale di *La carte et le territoire* che richiama da vicino quello apocalittico di *Les particules élémentaires* (1998) – l'ultimo lavoro avanguardista di Jed Martin tenti di raffigurare beffardamente la fine dell'era industriale, servendosi di «pathétiques petites figurines de type Playmobil»;<sup>41</sup> il che significa assimilare l'arte e la realtà capitalista a un gioco infantile. Tuttavia mi fermo qui.

Meglio passare adesso a considerare un caso specifico di *ekphrasis* nozionale in Houellebecq. Opto per la trasposizione verbale di «Damien Hirst et Jeff Koons se partagent le marché de l'art» («Damien Hirst e Jeff Koons si spartiscono il mercato dell'arte»), che occupa le pagine iniziali del romanzo. Questo è il primo capoverso:

Jeff Koons venait de se lever de son siège, les bras lancés en avant dans un élan d'enthousiasme. Assis en face de lui sur un canapé de cuir blanc partiellement recouvert de soieries, un peu tassé sur lui-même, Damien Hirst semblait sur le point d'émettre une objection ; son visage était rougeaud, morose. Tous deux étaient vêtus d'un costume noir – celui de Koons, à fines rayures – d'une chemise blanche et d'une cravate noire. Entre les deux hommes, sur la table basse, était posée une corbeille de fruits confits à laquelle ni l'un ni l'autre ne prêtait aucune attention ; Hirst buvait une Budweiser Light.<sup>42</sup>

Ed ecco come la descrizione si conclude:

Hirst était au fond facile à saisir : on pouvait le faire brutal, cynique, genre «je chie sur vous du haut de mon fric» ; on pouvait aussi le faire *artiste révolté* (mais quand même riche) poursuivant un *travail angoissé sur la mort* ; il y avait enfin dans son visage quelque chose de sanguin et de lourd, typiquement anglais, qui le rapprochait d'un fan de base d'Arsenal

<sup>39</sup> «È curioso» disse infine. «Si direbbe un Pollock; ma un Pollock che avesse lavorato quasi in monocromo. Ciò gli è successo d'altronde, ma non spesso» (ivi, p. 350).

<sup>40</sup> «Sa...» disse infine, «questa non è che un'imitazione piuttosto mediocre di Pollock. Le forme, le sbavature ci sono, ma l'insieme è disposto meccanicamente, non ha alcuna forza, nessuno slancio vitale» (ivi, p. 353).

<sup>41</sup> «Patetiche miniature in stile Playmobil» (ivi, p. 428).

<sup>42</sup> «Jeff Koons si era appena alzato dalla sedia, le braccia protese in avanti in uno slancio d'entusiasmo. Seduto dinanzi a lui su un divano di pelle bianca parzialmente rivestito di seta, un po' ripiegato su sé stesso, Damien Hirst sembrava sul punto di avanzare un'obiezione; il suo viso era rubicondo e imbronciato. Entrambi erano vestiti con un abito nero – quello di Koons gessato –, con una camicia bianca e una cravatta nera. In mezzo ai due, su un tavolino, era appoggiato un cestino di frutta candita cui né l'uno né l'altro prestava attenzione alcuna; Hirst beveva una Budweiser Light» (ivi, p. 9).

[...]. Alors que Koons semblait porter en lui quelque chose de double, comme une contradiction insurmontable entre la rouerie ordinaire du technico-commercial et l'exaltation de l'ascète. Cela faisait déjà trois semaines que Jed retouchait l'expression de Koons [...] c'était aussi difficile que de peindre un pornographe mormone.<sup>43</sup>

Come si vede, soprattutto nella seconda citazione, Houellebecq ricorre all'ecfrasi ancora una volta per castigare ridendo il capitalismo odierno, riferendosi in particolare al regno dell'estetica. A questo fine, egli fonde e intreccia alcuni procedimenti comici ben precisi: la *falsa alternativa* (Hirst poteva essere rappresentato in modo cinico, o magari come un artista ribelle: sì, «mais quand même riche»), l'*iperbole* (Hirst persegue un «*travail angoissé sur la mort*»; Koons è esaltato come un asceta), l'abbassamento mediante *turpiloquio* e *similitudini grottesche* (turpiloquio: Hirst è un uomo del tipo «je chie sur vous du haut de mon fric»; similitudini grottesche: sempre Hirst viene paragonato a un «fan de base d'Arsenal», mentre Koons a un «pornographe mormon»), il *paradosso* (in Koons vive come una «contradiction insurmontable entre la rouerie ordinaire du technico-commercial et l'exaltation de l'ascète»).

Tuttavia, l'*ekphrasis* in *La carte et le territoire* non ha soltanto una finalità ironica. C'è dell'altro, e la prima citazione (il capoverso iniziale) sta lì a mostrarlo. Vediamo di cosa si tratta.

Dico subito che il primo brano sta sotto l'insegna di determinati tratti microstilistici ricorrenti: l'uso dell'imperfetto, l'abbondanza di complementi indiretti intesi a circoscrivere, la ricchezza di attributi e infine una certa costanza nell'impiego delle frasi nominali. Imperfetto: si tratta di un tempo verbale che esprime la durata, lo svolgersi continuativo di un'azione, insomma tratteggia un evento nel suo farsi e senza assegnargli confini temporali precisi; nel testo lo ritroviamo quattro volte («Hirst *semblait*», «son visage *était*», «ni l'un ni l'autre ne *prêtait*», «Hirst *buvait*»; senza contare le forme verbali composite che poggiano sull'imperfetto: «Koons *venait de se lever*», «Tous deux *étaient vêtus*», «*était posée*»). Complementi indiretti intesi a circoscrivere: a fronte dell'indeterminatezza temporale, che sfuma i contorni dell'azione, vi sono un gran numero di complementi atti a illuminare i particolari e a mostrarceli nel dettaglio; si va dal complemento di modo (ben sei: «en avant», «dans un élan», «d'un costume», «à fines rayures», «d'une chemise», «d'une cravate») a quello di stato in luogo (quattro volte: «sur un canapé», «sur lui-même», «Entre les deux hommes», «sur le table»; ma c'è pure un più dinamico moto da luogo: «de son siège»), passando prevedibilmente per il complemento di specificazione (ve ne sono tre: «d'enthousiasme», «de lui», «de Koons»; in un certo senso affini sono però anche il complemento di materia «de cuir», quello di mezzo «de soieries» e quello di quantità indefinita «de fruits»). Attributi: hanno pressappoco la stessa ambizione dei complementi considerati in precedenza, vale a dire articolano, definiscono, qualificano e delimitano;<sup>44</sup> sono davvero

<sup>43</sup> «Hirst era in fondo facile da cogliere: lo si poteva fare brutale, cinico, del tipo “vi cago addosso dall'alto della mia ricchezza”; oppure lo si poteva rendere *artista ribelle* (ma comunque ricco) che persegue un *lavoro angoscioso sulla morte*; c'era infine sul suo viso qualcosa di sanguigno e di pesante, tipicamente inglese, che lo rendeva simile a un tipico tifoso dell'Arsenal [...]. Mentre Koons sembrava portare in sé qualcosa di doppio, quasi una contraddizione insanabile tra la furbizia ordinaria dell'agente di commercio e l'esaltazione dell'asceta. Erano già tre settimane che Jed ritocava l'espressione di Koons [...] era difficile quanto dipingere un pornografo mormone» (ivi, p. 10).

<sup>44</sup> Scrive Mengaldo: «Le frasi nominali [...] sono connaturali alla presenzialità dell'opera d'arte e all'opportunità di “staccarne” singoli costituenti, ma, nel rapporto con le frasi verbali circostanti, funzionano anche da *mise en relief* e sollecitano senso dell'improvviso» (Mengaldo, *op. cit.*, p. 23).

moltissimi e talvolta assumono le sembianze di participi passati («lancés», «blanc», «recouvert», «tassé», «rougeaud», «morose», «noir», «fines», «blanche», «noire», «basse», «confits»; noto pure un aggettivo indefinito: «aucune»). Frasi nominali: vogliono farci apparire le singole cose nitidamente e come se improvvisamente si animassero e prendessero a muoversi;<sup>45</sup> mi pare di poterne enucleare quattro («les bras lancés en avant dans un élan d'enthousiasme», «Assis en face de lui sur un canapé de cuir blanc partiellement recouvert de soieries», «un peu tassé sur lui-même» e l'inciso «celui de Koons, à fines rayures»).

Servendosi di un'ekphrasis che mostra la realizzazione di un dipinto *in fieri*, ma riservando una straordinaria attenzione ai dettagli anche minimi, tanto che li si direbbe dotati di vita propria, Houellebecq prospetta al suo pubblico una seconda possibilità di guardare al mondo dell'arte. Non più soltanto come luogo risibile della riproduzione dei meccanismi e delle logiche dominanti nel mercato, bensì anche come procedimento deputato all'invenzione di mondi possibili. Quel che voglio dire è insomma che, oltre alla già rilevata funzione ironica, la descrizione ecfraistica ne assume una seconda: assurge a simbolo metanarrativo<sup>46</sup> e ci porta a riflettere sul potenziale creativo che è proprio di tutte le rappresentazioni finzionali, siano esse di Jed Martin, di Warhol, di Koons o dello stesso Houellebecq.<sup>47</sup> Nell'atto stesso di irridarla, dunque, lo scrittore riconosce all'arte contemporanea anche un valore positivo, e nella fattispecie ne mette in rilievo il lato estroso: quello di processo inventivo che trae spunto dal reale per poi distanziarsene, mettendo in ombra determinati aspetti e focalizzando la propria attenzione su altri apparentemente irrilevanti. A un certo punto del romanzo, qualcosa di molto simile a questo l'autore lo fa dire a un ipotetico interprete dell'opera di Jed Martin – ma la frase potrebbe ben prestarsi a esprimere quanto pensa lo stesso Houellebecq del dispositivo finzionale *tout court*: «il adopte le point de vue d'un Dieu coparticipant, au côtés de l'homme, à la (re)construction du monde».<sup>48</sup> L'artista, sia che con questo termine si voglia indicare Jed Martin sia che con esso si miri a evocare la classe di tutti gli inventori di mondi possibili, per come ci viene presentato in *La carte et le territoire* è insomma una specie di divinità: non imita; casomai plasma (o riplasma). Su questo aspetto l'opera insiste a più riprese e su più livelli. A partire dal titolo: esso, in effetti, prende le mosse da una nota affermazione di Korzybski (che a sua volta rielabora un epigramma di Bell): «A map is not the territory it represents, but [...] it has a similar structure to the territory, which accounts for its usefulness [...]. If we reflect upon our languages, we find that at least they must be considered only as maps. A word is not the object it represents».<sup>49</sup> Alla pari del linguaggio e delle parole, gli oggetti estetici sono il

<sup>45</sup> Ancora Mengaldo: «l'incremento sia quantitativo che qualitativo dell'aggettivazione» ha lo «scopo anzitutto di definire in modo più sfumato e insieme preciso, più screziato e nuovo un dettaglio» (ivi, p. 29).

<sup>46</sup> Una lettura in chiave più esplicitamente metafinzionale dell'ecfrasi in *La carte et le territoire* è fornita da Buchweitz e Biron Cohen, *op. cit.*, in particolare alle pp. 1025-1027.

<sup>47</sup> Non è questa la sede per approfondire la questione. Tuttavia, mi sia almeno consentita un'osservazione minimale sul sistema dei personaggi nel romanzo (e sui loro referenti nel mondo reale): Jed Martin si configura come un doppio di Michel Houellebecq personaggio – lo provano la loro amicizia e affinità di vedute –, il quale è a sua volta chiaramente un *alter ego* finzionale dell'autore.

<sup>48</sup> «Egli adotta il punto di vista di un Dio compartecipe, al fianco dell'uomo, della (ri)costruzione del mondo» (Houellebecq, *La carte et le territoire*, cit., p. 84).

<sup>49</sup> «Una carta non è il territorio che rappresenta, ma [...] ha una struttura simile al territorio, il che giustifica la sua utilità [...]. Se riflettiamo sui nostri linguaggi, scopriremo che nel migliore dei casi questi devono essere considerati solo come carte. Una parola non è l'oggetto che rappresenta» (Alfred Korzybski, *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics* [1933], 5<sup>a</sup> ed., Brooklyn [New York], Institute of General Semantics, 1994, p. 58).

risultato di un'astrazione compiuta sulle cose e di una ridisposizione delle stesse: pertanto le opere d'arte rassomigliano ben più a delle carte che non a dei territori; ci restituiscono cioè un'immagine filtrata del mondo circostante, un po' come delle lenti colorate. Ciò viene detto da Houellebecq anche a un livello più propriamente testuale. Penso in particolare al passo che ci invita a vagheggiare un confronto tra i primi lavori di Jed Martin – le fotografie delle carte Michelin – e i territori cui essi pure si riferiscono; a risultare interessanti sono soprattutto i primi, poiché vi emerge la soggettività creatrice, il *punto di vista* artistico:

L'entrée de la salle était barrée par un grand panneau, laissant sur le côté des passages de deux mètres, où Jed avait affiché côte à côte une photo satellite prise aux alentours du ballon de Guebwiller et l'agrandissement d'une carte Michelin «Départements» de la même zone. Le contraste était frappant : alors que la photo satellite ne laissait apparaître qu'une soupe de verts plus ou moins uniformes parsemée de vagues taches bleues, la carte développait un fascinant lacs de départementales, de routes pittoresques, de *points de vue*, de forêts, de lacs et de cols. Au-dessus des deux agrandissements, en capitales noires, figurait le titre de l'exposition : «LA CARTE EST PLUS INTÉRESSANTE QUE LE TERRITOIRE».<sup>50</sup>

#### 4. Fare e disfare l'illusione: l'*ekphrasis* in *Autopsia dell'ossessione* di Walter Siti

Se pure con una certa dose di approssimazione, lo si può sostenere: il cuore pulsante della poetica di Siti sta nella passione per l'inganno. Penso soprattutto a quei suoi libri che si inscrivono nel solco della cosiddetta *autofiction*: essi tentano appunto di confondere il lettore, incrinando volontariamente le consuete distinzioni tra vero e falso, mettendo deliberatamente in discussione i confini esistenti tra realtà e finzione (*non-fiction* e *fiction*). Lo stesso Siti, in quella sorta di ammissione di poetica mascherata da saggio che è *Il realismo è l'impossibile* (2013), lo dichiara apertamente: «l'autore di autofiction, mentre dice al lettore “credimi”, gli comunica con altrettanta sfacciataggine “sto mentendo”».<sup>51</sup> Per capire nel dettaglio le modalità con cui lo scrittore opera per raggiungere i suoi obiettivi illusionistici basterà considerare alcuni particolari. A un livello paratestuale, Siti qualifica ossimoricamente certi suoi romanzi come autobiografie falsate, in cui cioè viene allo stesso tempo evocato e violato ciò che Lejeune chiamava «patto autobiografico»:<sup>52</sup> nessuna pretesa di veridicità, quindi, né di identità fra narratore e autore (i quali al massimo si somigliano, sono l'uno il sosia dell'altro). Ecco quanto si legge ad esempio nell'*Avvertenza* che chiude *Scuola di nudo* (1994): «Ogni riferimento a fatti accaduti o a persone esistenti è da considerarsi puramente casuale; la coincidenza delle mie generalità con quelle del protagonista di questo libro non è che una sconcertante omonimia».<sup>53</sup> Ma al riguardo l'*Avvertenza* posta in apertura di *Troppi paradisi* (2006) è ancora più esplicita:

<sup>50</sup> «L'entrata della sala era sbarrata da un grande pannello, lasciando sul lato dei passaggi di due metri, su cui Jed aveva affisso fianco a fianco una foto satellitare scattata nei dintorni del Pallone di Guebwiller e l'ingrandimento di una carta Michelin “Dipartimenti” della stessa zona. Il contrasto era sbalorditivo: se la foto satellitare non lasciava apparire che un miscuglio di verdi più o meno uniformi costellato di vaghe macchie blu, la carta sviluppava un fascinoso intreccio di provinciali, di strade pittoresche, di *punti di vista*, di foreste, di laghi e di colli. Al di sopra dei due ingrandimenti, in maiuscole nere, stava il titolo dell'esposizione: “LA CARTA È PIÙ INTERESSANTE DEL TERRITORIO”» (Houellebecq, *La carte et le territoire*, cit., pp. 81-82).

<sup>51</sup> Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, nottetempo, 2013, p. 75.

<sup>52</sup> Per la sua definizione rinvio direttamente a Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico* [1975], trad. di Filippo Santini, Bologna, il Mulino, 1986.

<sup>53</sup> Siti, *Scuola di nudo*, Milano, Rizzoli, 2016, p. 605.

Anche in questo romanzo, il personaggio Walter Siti è da considerarsi un personaggio fittizio: la sua è una autobiografia di fatti non accaduti, un facsimile di vita. Gli avvenimenti *veri* sono immersi in un flusso che li falsifica [...]. Compiono nel libro molti nomi e cognomi di persone note (i cosiddetti vip); tali nomi e cognomi hanno una pura funzione segnaletica, e la biografia delle persone che essi designano sono *volutamente* e *palesamente* falsificate.

E ancora:

A proposito di leggende metropolitane, la maggior parte di ‘nomi di vip’ si affolla, nel romanzo, là dove si mima il gossip [...]. Il gossip non ha senso, ovviamente, se non esercitato su nomi noti; ma anche in questo caso si è cercato di confondere le piste, attribuendo a un nome un pettegolezzo che riguardava un altro nome, e ricorrendo talvolta agli asterischi [...] ‘marcatori funzionali’ per sottolineare la sostanziale intercambiabilità dei nomi [...]. Tutto l’impianto realistico, insomma, è un gigantesco soufflé pronto ad afflosciarsi in una poltiglia di finzione.<sup>54</sup>

Se poi ci spostiamo al livello propriamente testuale, come hanno osservato Casadei e Marchese, a contendersi il terreno sono ancora due istanze stridenti: forme di scrittura quali il diario intimo e il monologo interiore, che tradizionalmente servono da «garanzie di veridicità [...] nel patto narrativo dell’autobiografia»,<sup>55</sup> accompagnano dati testuali smaccatamente inverosimili e persino contraddittori. Ad esempio: «nel primo romanzo [della trilogia: *Scuola di nudo*] viene esplicitamente detto che le vicende narrate partono all’incirca da quando il Siti-sosia compie trentacinque anni, e cioè il 20 maggio 1985 [...] il che comporta che la presunta “nascita” sia avvenuta nel 1950; nell’ultimo romanzo [*Troppi paradisi*], invece, il Walter Siti che si racconta, a partire dall’autunno 1998, dichiara di aver “abbondantemente” compiuto sessant’anni, e quindi sarebbe nato agli inizi del 1938».<sup>56</sup> A sostegno di quella che ho denominato passione di Siti per l’inganno si potrebbero riportare molte altre notazioni del genere; meglio tuttavia fermarsi qui e venire a considerare l’opera che costituisce l’oggetto specifico di questo paragrafo.

Propriamente parlando, *Autopsia dell’ossessione* non è un’autobiografia fittizia. È semmai un romanzo, come da indicazione su copertina. Eppure tale romanzo in qualche modo costituisce il negativo fotografico dell’autobiografia falsata; si presenta insomma come narrazione dell’io autoriale (dei suoi desideri, almeno) per interposta persona. Lo stesso Siti, in un’occasione, si è espresso in termini non molto dissimili: «in *Autopsia dell’ossessione* sostengo di aver inventato la storia di Danilo a partire dalla foto di un bimbo sconosciuto trovata su una bancarella, mentre gran parte della vita di Danilo riproduce miei episodi biografici e il bambino della foto sono io».<sup>57</sup> Questa dichiarazione mette fra l’altro in evidenza un ulteriore aspetto caratterizzante di *Autopsia dell’ossessione*: il fatto che nel testo siano presenti delle fotografie – venti, per l’esattezza. Ciò significa che in questo libro Siti ricorre a una tecnica inaugurata con *La magnifica merce* (2004), e più nel dettaglio con la

<sup>54</sup> Siti, *Troppi paradisi*, 2ª ed., Torino, Einaudi, 2008, p. 2.

<sup>55</sup> Lorenzo Marchese, *L’io possibile. L’autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 239.

<sup>56</sup> Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 247.

<sup>57</sup> Siti, *Il realismo è l’impossibile*, cit., p. 64.

quarta appendice (*Una prigioniera mobile*) al primo racconto della raccolta (*Perché io volavo*);<sup>58</sup> inserisce cioè nel testo un apparato di immagini volto a fornire alla vicenda una parvenza di realismo, o meglio un'«illusione referenziale».<sup>59</sup> Rispetto a *La magnifica merce*, in *Autopsia dell'ossessione* avviene però qualcosa di nuovo: le fotografie che ritraggono nudi maschili vengono anche trasposte verbalmente.<sup>60</sup> Vediamo come, prelevando un esempio testuale. Ecco la descrizione ecfrastica della quinta immagine del culturista Angelo, senza vesti e in posa artistica:

Polena ardita che fende il mare del cosmo ignoto, il buio dell'assenza e della ricerca di Dio. Ma basta ruotare la foto di quarantacinque gradi e il volo angelico si rivela per il trucco che è: un faticoso inarcarsi all'indietro, su fondo nero. Il rincagnarsi del volto non dipende dall'impatto con l'aria pesante ma dai lombari forzati innaturalmente. In quell'equilibrio di poteri che regola il set, qui a prevaricare è stata la visione del fotografo, anzi della fotografa: a lei si devono il romanticismo e il simbolismo corrivo – aveva perfino preteso che Danilo si allontanasse. A lei soprattutto va addebitata la responsabilità di avere rescisso con Photoshop quell'ammennicolo, o appendice, che le donne considerano inelegante quando si illudono che la vita sia un ballo di gala.<sup>61</sup>

Il passo si apre con una metafora, scandita in due coordinate per asindeto; l'ellissi verbale contribuisce a creare un effetto di sospensione. A cosa l'analogia punti è chiaro: indurci a prendere «coscienza della “metaforicità” dell'opera d'arte, del suo potere di suggerire di più di quanto apparentemente esprime, o addirittura delle sue proprietà “illusionistiche”». <sup>62</sup> Insomma a prestare attenzione non tanto a ciò che l'immagine *rappresenta*, quanto a quello che *evoca*. Ho in mente l'idea, formulata da Goodman (e ripresa in più occasioni da Genette), secondo cui l'ambito estetico è fatto di referenti che *esemplificano aspetti generali* e non solo *denotano individui specifici*.<sup>63</sup> in questo caso la fotografia non ha funzione segnaletica, non indica cioè un soggetto particolare, bensì ha valore emblematico, ossia spinge a soffermarsi su certi movimenti e linee di forza che rimandano ad altro non

<sup>58</sup> Rinvio in proposito a Siti, *La magnifica merce*, Torino, Einaudi, 2004, tavole fuori testo poste a seguito di p. 104.

<sup>59</sup> Marchese, *op. cit.*, p. 249.

<sup>60</sup> Mi limito a segnalare che in anni più recenti Siti è tornato a cimentarsi con l'ecfrasi, nell'intento di mostrare quanto sia intensa e visionaria una a prima vista deludente fotografia di Luigi Ghirri. Si veda al riguardo Siti, *Luce di sera*, in Clotilde Bertoni, Massimo Fusillo e Gianluigi Simonetti, *Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine*, Roma, Donzelli, 2014, pp. 11-17.

<sup>61</sup> Siti, *Autopsia dell'ossessione*, Milano, Mondadori, 2010, p. 87. L'espressione «equilibrio di poteri» rimanda a una delle molte elucubrazioni disseminate nel libro: «Qualunque foto di nudo sta all'incrocio di tre poteri: in primo luogo il potere del fotografo, la tendenziale dittatura dei suoi mezzi tecnici e del suo gusto; in secondo luogo c'è il potere del committente (Danilo in questo caso): è lui che indica il bersaglio da raggiungere dettando l'iconografia. In terzo e forse ultimo luogo c'è il potere del modello (in questo caso Angelo): è lui che fornisce la materia prima e che recalcitra a tradire il proprio ideale di sé» (ivi, pp. 12-13). Benché non vi possa sostare a lungo, vale la pena di notarlo: il fatto che la fotografia venga descritta come il frutto di un desiderio triangolare di girardiana memoria anticipa il nodo centrale della vicenda narrata, e più in particolare lo scontro tra il protagonista Danilo Pulvirenti e il suo doppio e rivale Walter Siti per il possesso di Angelo.

<sup>62</sup> Mengaldo, *op. cit.*, p. 40.

<sup>63</sup> Sulla questione della denotazione e dell'esemplificazione, in verità ben più complessa di come ho potuto qui presentarla, si vedano almeno Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte* [1968], trad. e cura di Franco Brioschi, Milano, il Saggiatore, 1976 e Luca Marchetti, *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, Palermo, Aesthetica, 2006, in particolare alle pp. 31-34.



esplicitamente raffigurato – le sculture che un tempo si trovavano sulla prua delle navi. L'enfasi retorica del primo segmento testuale viene quindi interrotta bruscamente da un'avversativa, che intende svelare l'illusione generata dall'immagine (in ciò coadiuvata da una serie metonimica di quattro termini posti all'insegna dell'inganno e dell'artificio: «trucco», «innaturalmente», «visione», «illudono») e riportarci sul piano della realtà. Nessun «volo angelico»: la fotografa ha semplicemente ritratto un modello inarcato all'indietro, con i muscoli (lombari) tesi e una smorfia facciale; poi ha inclinato la foto, a suggerire appunto una sorta di tuffo nel vuoto, peraltro rimuovendo – con un intervento di 'chirurgia' informatica – un pene che sarebbe risultato prosaico, inelegante e avrebbe pertanto disturbato la contemplazione estetica (ed estatica). Tutta questa seconda sezione testuale, dall'avversativa in poi, vede inseguirsi una schiera di attributi che mettono a fuoco i particolari (ma nell'intero passo ve ne sono in abbondanza: «ardita», «ignoto», «quarantacinque», «angelico», «faticoso», «nero», «pesante», «forzati», «corrivo»). Degno di nota è tuttavia soprattutto il ricorrere dei verbi riflessivi («inarcarsi», «rincagnarsi»), che sembrano avere il potere di spersonalizzare il modello nell'atto stesso di mettere in guardia il lettore contro l'idealizzazione e la sacralizzazione dell'immagine.

Nell'*ekphrasis* su cui ci siamo appena soffermati convivono in definitiva due forze uguali e contrarie: una spinge a poetizzare e mitizzare il soggetto della fotografia; l'altra ad abbassarlo e ricondurlo alla realtà concreta. Questo duplice carattere dell'ecfrasi in *Autopsia dell'ossessione* non deve però essere separato dalla strutturale ambivalenza dell'atteggiamento con cui l'autore si rapporta alle immagini – specie a quelle di nudo maschile. In effetti, Siti è sinceramente attratto e affascinato dal regno del visuale e dei suoi prodotti. Nelle prime pagine di *Scuola di nudo* è scritto che il corpo maschile senza veli – chiaramente se bello – dà vita a un processo di sacralizzazione, per cui esso resta un qualcosa di ben determinato (e di delimitato nello spazio e nel tempo) e tuttavia assurge ad assoluto, innescando così inoltre un desiderio infinito e insaziabile:

Il primo significato costante del bel nudo maschile è la sua natura di *corpo infinito*: se guardo una foto di glutei e ne seguo la curva, capisco che infinite altre curve infinitamente vicine a questa potrebbero stare al posto di quella che ho scelto – ma nel momento in cui avverto la contrazione al basso ventre allora quella curva è la sola possibile. L'infinito si è condensato in *quel* solco.

Siamo dalle parti di ciò che Matte Blanco ha battezzato «principio di generalizzazione»: la logica del pensiero inconscio sommerge l'individuale concreto (qui *i glutei rappresentati*) nell'universale astratto (l'insieme di *tutti i glutei rappresentabili*), e lo fa puntando su qualità comuni a entrambi (la sinuosità delle forme) e mantenendo qualche caratteristica del particolare da cui ha preso le mosse in questo meccanismo di infinitizzazione («L'infinito si è condensato in *quel* solco»).<sup>64</sup> Nel prosieguo del passo, tuttavia, il discorso vira

<sup>64</sup> Scrive Matte Blanco: «Il sistema inconscio tratta una cosa individuale (persona, oggetto, concetto) come se fosse un membro o elemento di un insieme o classe che contiene altri membri; tratta questa classe come sottoclasse di una classe più generale e questa classe più generale come sottoclasse o sottoinsieme di una classe ancora più generale e così via». E prosegue: «Nella scelta di classi e di classi sempre più ampie il sistema inconscio preferisce quelle [...] che in un aspetto esprimono una generalità crescente e in altri conservano alcune caratteristiche particolari della cosa individuale da cui sono partiti» (Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica* [1975], trad. e cura di Pietro Bria, 2<sup>a</sup> ed., Torino, Einaudi, 2000, pp. 43-44; nel libro il testo citato si trova in corsivo).

leggermente e dalla logica dell'inconscio passa a considerare quel congegno simbolico che Lacan ha in più occasioni chiamato «metonimia del desiderio», ad indicare come l'inconscio desiderante scivoli e scorra continuamente da un significante all'altro:

Il desiderio nel suo livello più profondo ha sempre a che fare con grandezze infinite [...]. Il nudo maschile, quando è perfetto, è il materializzarsi di questo desiderio: non è un oggetto ma uno scatto che realizza l'assenza di relazioni logiche. Il bel nudo maschile non ha durata, è solo l'astratto luogo matematico dove il principio di piacere si confonde al principio di inerzia. Come nelle icone rivestite d'argento, non è che un'apertura in forma di uomo ritagliata nella continuità del tempo-spazio.<sup>65</sup>

In *Troppi paradisi* la progressiva spettacolarizzazione (de-realizzazione e immaginificazione) del mondo occidentale è poi concepita addirittura in termini di salvezza e beatitudine terrena: «Se si accettava che la realtà fosse sostituita dall'*immagine della realtà*, il paradiso in terra tornava ad essere possibile».<sup>66</sup> Tuttavia, come chiariscono soprattutto *La magnifica merce* e ancora *Troppi paradisi*, i nudi maschili e più in generale le immagini non sono che feticci e simulacri, icone sacre e idoli a buon mercato. La de-realizzazione, pur avverando il sogno surrealista, paga insomma uno scotto decisivo: sta sotto il segno di un'estetizzazione di massa, banale e anti-eroica.<sup>67</sup> «Sarà pure invitante,» – sembra volerci in definitiva suggerire Siti – «ma che razza di terra promessa è una terra accessibile?».

È solo a fronte di questa attrazione/repulsione per l'universo visuale che è possibile comprendere il senso della continua resa del figurativo in verbale in *Autopsia dell'ossessione*. Servendosi della parola, che peraltro è in grado di generare inganni (finzioni) perfettamente verosimili, Siti fa luce su ambedue le facce di quella medaglia che è l'immagine. Da una parte *illusione affascinante*: quella che conduce il protagonista Danilo Pulvirenti a rinchiudersi in un mondo voyeuristico ideale – invaghendosi della mitologia, aprendo un negozio di antiquariato, frequentando perlopiù musei e cinema, adibendo una stanza della propria casa a vero e proprio tempio in cui adorare fotografie di Angelo nudo, e via dicendo. Dall'altra *trucco meschino*, ossessione di depotenziare e mistificare la verità delle cose producendo chimere volgari e di bassa lega. E infatti, a conclusione dell'*ekphrasis* precedentemente riportata (quella della quinta foto acclusa in *Autopsia dell'ossessione*), Danilo prende coscienza della vanità dell'immagine, le si scaglia contro e la liquida:

Clavicole che ricevono luce dall'alto e niente cazzo: tra le mille volte che si è soffermato su quella foto, solo oggi Danilo le si accanisce contro, la trova stupida e bugiarda; inutili quegli avambracci e quelle mani da rettile – impulsivamente decide di eliminarla dal “corpus” declassandola tra le impilate a faccia in giù. Non è rappresentativa del tesoro doloroso ma fondante; il rito, perché sia vero, non può essere una illustrazione spenta e rutinaria – deve procurarti ogni volta il soffocamento in diretta.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> Siti, *Scuola di nudo*, cit., p. 17.

<sup>66</sup> Siti, *Troppi paradisi*, cit., p. 134.

<sup>67</sup> Questa tesi viene esposta in forma più estesa in Siti, *Il 'recitar vivendo' del «talk show» televisivo*, «Contemporanea», vol. 3, 2005, pp. 73-78.

<sup>68</sup> Siti, *Autopsia dell'ossessione*, cit., pp. 87-88.

## 5. Conclusioni

In questo lavoro mi sono occupato di tre testi che si servono dell'ecfrasi con finalità ben precise: DeLillo in *Point Omega* propone un'*ekphrasis* calma e distesa di *24 Hours Psycho* per esprimere come la giusta lentezza abbia il potere di far presa sulla realtà e di rivelarne dettagli significativi; *La carte et le territoire* di Houellebecq ricorre a varie ecfrasi finzionali per irridere l'arte contemporanea, asservita alle logiche del mercato, e al contempo per suggerire come essa ciò nondimeno possieda una *vis creativa*; Siti in *Autopsia dell'ossessione* traspone continuamente fotografie di nudo maschile da un lato per dar vita a illusioni affascinanti e dall'altro per mostrare come tali illusioni siano a ben vedere deludenti e vuote.

Se ho scelto queste tre opere è perché sono firmate da autori viventi che in qualche modo sono già entrati nel canone e soprattutto perché appaiono nello stesso anno, il 2010. Il dato cronologico mi sembra assumere una rilevanza significativa, oserei dire sintomatica: pur adottando tecniche e strategie narrative dissimili e mirando a comunicare visioni del mondo differenti, infatti, sia DeLillo sia Houellebecq sia Siti hanno puntato sul procedimento ecfrastico evidentemente nell'intento di lasciarci intravedere quante e quali carte abbia a tutt'oggi da giocare l'universo verbale al cospetto di quello visuale. Di più: di mettere in luce come due mondi in apparenza distinti e distanti riescano in qualche modo a dialogare. Un'ulteriore conferma, questa, dell'assunto secondo cui i linguaggi dell'arte vanno sempre più ibridandosi. Di quanto valore di verità vi sia cioè nella massima spesso citata di W. J. T. Mitchell: «*all media are mixed media*».